

DOMINIK SCHWEIGER · NIKOLAUS URBANEK (HG.)

webern\_21



kk VI 18451

A-4920919

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch:

**B.M.W.F<sup>a</sup>**

Bundesministerium für  
Wissenschaft und Forschung



Amt der Salzburger Landesregierung



MA 7, Kulturamt der  
Stadt Wien

Spezialforschungsbereich  
„Moderne – Wien und  
Zentraleuropa um 1900“

Paul Sacher Stiftung

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;  
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-77165-4

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2009 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien · Köln · Weimar

<http://www.boehrlau.at>

<http://www.boehrlau.de>

Umschlagabbildung:

Anton Webern, © Universal Edition

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Druck: General Druckerei Szeged, 6726 Szeged



NIKOLAUS URBANEK

## WEBERN UND ADORNO

ZUM THEORETISCHEN ORT APORETISCHER PARADOXA  
IN ADORNOS WEBERN-INTERPRETATION

Wenngleich Theodor W. Adorno nicht – wie dies in Bezug auf Alban Berg<sup>1</sup> und Arnold Schönberg<sup>2</sup> der Fall ist – eine eigene größere Abhandlung über Anton Webern publiziert oder dem Komponieren Weberns eine eingehende musikästhetische Studie gewidmet hat, nehmen seine Überlegungen zu Weberns Œuvre in theoriearchitektonischer Hinsicht dennoch eine zentrale Stellung ein und weisen gewissermaßen direkt in das Zentrum seiner Musikästhetik.

Ihren Ausgangspunkt wie ihre Motivation gleichermaßen finden meine folgenden Notizen in den theoretischen Widersprüchen, durch welche sich die Webern-Interpretation Adornos offenkundig auszeichnet. So muss bereits auf den ersten Blick die auffallende Divergenz in der Bewertung von Früh- und Spätwerk verstörend erscheinen. Weberns Spätwerk dient Adorno auf der einen Seite als signifikantes Beispiel für das „Mißlingen des technischen Kunstwerks“<sup>3</sup> und markiert dergestalt einen Punkt, von welchem entscheidende theoretische Konsequenzen in Hinblick auf die kritische Bewertung der Dodekaphonik gezogen werden. Auf der anderen Seite werden die Opera 7–11 nicht zuletzt hinsichtlich der Tatsache, dass sie als Bezugspunkte der musikästhetischen Zukunftsvision einer *musique informelle*<sup>4</sup> herangezogen werden, bekanntlich höchst positiv bewertet.

Eine nicht mindere inhärente Ambivalenz birgt darüber hinaus die Bewertung des Webern'schen Komponierens in Hinblick auf die Stellung des Komponisten im Zu-

- 
- 1 Vgl. Theodor W. Adorno, Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, in: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 13: Die musikalischen Monographien. Wagner · Mahler · Berg. Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 321–494.
  - 2 Vgl. insbesondere Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 12: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), Kapitel „Schönberg und der Fortschritt“, S. 36–126.
  - 3 Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 70.
  - 4 Vgl. Theodor W. Adorno, Vers une musique informelle, in: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 16: Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I) · Quasi una fantasia (II) · Musikalische Schriften (III). Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 493–540.

sammenhang mit der Thematisierung der Subjekt-Objekt-Dialektik. Demnach sei die „Idee Weberns [...] eine von absoluter Lyrik: der Versuch, alle musikalische Stofflichkeit, auch alle objektiven Momente musikalischer Gestalt aufzulösen im reinen Laut des Subjekts, ohne einen Rest, der diesem fremd, hart, unassimiliert gegenüberstünde“<sup>5</sup>. Dem steht – eingebettet in die bekanntermaßen kritische Diskussion der Zwölftontechnik in der *Philosophie der neuen Musik* – die berühmte Phrase gegenüber, welche den theoretischen Ausgangs- und Zielpunkt zahlreicher musikwissenschaftlicher Untersuchungen zu den Kompositionen Weberns darstellt: „Mit Webern abdiiziert verstummend das musikalische Subjekt und gibt sich dem Material anheim, das ihm doch mehr nicht gewährt als das Echo des Verstummens.“<sup>6</sup>

Diese Passagen direkt miteinander konfrontierend kommt man nicht umhin, einen Widerspruch zu konstatieren, den ausgleichend zu versöhnen ohne einschneidende Modifikationen an der Basis der musikästhetischen Theorie Adornos schlechterdings unmöglich erscheint. Nicht zuletzt anhand dieser schlaglichtartigen Kontrastierung allseits bekannter Dikta wird somit evident, dass Adornos Webern-Interpretation durch unterschiedliche Zugänge und Blickwinkel gekennzeichnet ist und sich in Konsequenz dessen nicht auf einen einheitlichen Standpunkt festlegen lässt. Auch wenn sich innerhalb der Interpretation Adornos durchaus Konstanten der drei Webern-Bilder wiederfinden ließen, welche Herbert Eimert in seinem bahnbrechenden Aufsatz *Die notwendige Korrektur* in systematischer Absicht klassifiziert hat,<sup>7</sup> ist sie jedoch keineswegs exakt deckungsgleich mit einem einzigen dieser drei Webern-Bilder, sondern partizipiert an allen dreien in unterschiedlicher Weise. Unverkennbar bis in die Diktion verbindet Eimert Adornos Interpretation einzig mit dem „dialektischen Webern-Bild“;<sup>8</sup> die Suche nach einer Verknüpfung Adornos mit einem traditionalistischen Webern-Bild hingegen könnte wohl hauptsächlich im avantgardistischen Lager fündig werden et vice versa. Nicht kann es also im Folgenden darum gehen, diese drei wohlbekannten, mittlerweile zu bloßen Clichés geratenen und ob ihrer fragwürdigen

5 Theodor W. Adorno, Anton von Webern, in: Adorno, Gesammelte Schriften 16, S. 110–125, hier S. 111 f.

6 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 108.

7 „Aber das ist nur eine Seite im mehrdeutigen Bild Weberns. Von den drei Entwicklungsphasen, die es durchlaufen hat, ist die erste die traditionelle: Webern als der dritte der Schule, übersensibel und melancholisch verzichtend, rationalistisch und blutleer. Die zweite dialektische Phase deutet musikalische Endstationen, nicht mehr prophetisch wie einst die Antiwagnerianer, sondern gesellschaftskritisch und historisch reflektierend: Weberns Musik als sinnlos-exzessive Materialorganisation, als Übergang ins ‚Geschichtslose‘, als Rest, den Schönberg stehen gelassen habe. Die dritte adventistisch-avantgardistische Phase bezeichnet die Entdeckung des ‚eigentlichen‘ Webern, des Webern der strukturell begründeten Musik, an den die jungen Komponisten anknüpfen und in dessen Bannkreis heute nicht nur die Jungen stehen.“ [Herbert Eimert, *Die notwendige Korrektur*, in: die Reihe 2 (1955): Anton Webern, S. 35–41, hier S. 40.]

8 Vgl. Eimert, *Die notwendige Korrektur*, besonders S. 36.

Konstruktivität zu entlarvenden Bilder<sup>9</sup> fein säuberlich voneinander separiert nachzuzeichnen, im Anschluss daran die evidenten Korrespondenzen einzelner Theorieartikel neuerdings darzulegen, um dann sogleich die gesamte musikästhetische Theorie Adornos unter Hinweis auf die nunmehr aufgedeckten Widersprüche ad acta legen zu können. Vielmehr ist darauf zu insistieren, dass die Interpretation Adornos genau an den Übergängen und Schnittstellen dieser höchst divergenten, einander gegenseitig ausschließenden Webern-Bilder ihre volle inhaltliche Brisanz überhaupt erst entfaltet. Da sich einige dieser Übergänge oder Schnittstellen durch unauflösbare und von Adorno auch – meines Erachtens sehenden Auges – unaufgelöste Kontradiktionen auszeichnen, hätte diese Überlegung zur Konsequenz, dass jene Widersprüche nicht als Fehler oder unerklärliche Irrationalismen zu deuten wären, die es ausgleichend zu korrigieren gelte, sondern vielmehr als grundlegende Determinanten der Sache selbst – der Kompositionen Weberns ebenso wie der Musikästhetik Adornos.<sup>10</sup>

#### PLÄDOYER FÜR EINE „MUSIKALISCHE“ ADORNO-LEKTÜRE

Bevor es jedoch möglich erscheint, den theoretischen Ort der musikästhetischen Überlegungen zu Webern näher einzugrenzen, gilt es – nicht zuletzt in Hinblick auf die bekanntermaßen problematische Rezeption der musikästhetischen Schriften Adornos im Allgemeinen –, einige Überlegungen zu der methodologischen Verankerung unserer Lektüre voranzustellen. So ist bedauerlicherweise zu konstatieren, dass – paradoxerweise – ausgerechnet der Großteil der Sekundärliteratur musikologischer Provenienz diejenigen Hinweise missachtet, welche Adorno mit der dezidiert musikalischen Benennung seiner Texte zu geben scheint, dergestalt, dass diese nicht selten mit musikalischen „Vorbildern“ (*Moments musicaux*, *Impromptus*, *Quasi una fantasia*, *Improvisationen*, *Finale*) unmittelbar korrespondieren. Meines Erachtens könnte eine diesen Umstand berücksichtigende Lektüre dazu beitragen, grundlegende Missverständnisse und Fehldeutungen auszuräumen, die offenkundig daraus resultieren, dass den Texten Adornos

9 „Daß es diese drei Webern-Bilder in dieser Form gäbe, ist im übrigen ebenso eine Konstruktion, wie diese Bilder selbst Konstruktionen sind.“ [Dominik Schweiger, Das Bildnis des Anton Webern. Sonata quasi una fantasia, in: Antje Senarclens de Grancy und Heidemarie Uhl (Hg.), *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*. Wien 2001 (Studien zur Moderne 14), S. 263–279, hier S. 269.]

10 Vgl. hierzu: „Denn immer, wenn bei Denkern von der Kraft von Marx oder von Hegel oder von Kant eine Sache antinomisch stehen bleibt, ist es gewöhnlich nicht gut, wenn man diese Antinomien naseweis auflöst; sondern es ist im allgemeinen viel besser, wenn man versucht, der Notwendigkeit einer solchen Antinomie sich zu versichern.“ [Theodor W. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, Abt. 4: Vorlesungen, Bd. 16: Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 2003, S. 80.]

entnommene Passagen als untereinander vollkommen gleichwertig angesehen und infolgedessen ungeachtet ihrer funktionalen Stellung in der gleichsam musikalisch determinierten Konstruktion des jeweiligen Textzusammenhangs gedeutet werden; Ergebnis einer solchen Leseweise wäre lediglich eine atomisierte, sinnentleerte „Sammlung schöner Stellen“. Eine „musikalische“ Adorno-Lektüre hingegen, die letztlich der Methodik verpflichtet sein müsste, welche Albrecht Wellmer als „stereoskopische Lektüre“ zu bezeichnen vorgeschlagen hat,<sup>11</sup> hätte sich dessen zu erinnern, was Adorno bereits 1931 in seiner Frankfurter Antrittsvorlesung *Die Aktualität der Philosophie* als methodische Grundvoraussetzung seines philosophischen Denkens exponiert hat:

Echte philosophische Deutung trifft nicht einen hinter der Frage bereits liegenden und beharrenden Sinn, sondern erhellet sie jäh und augenblicklich und verzehrt sie sogleich. Und wie Rätsellösungen sich bilden, indem die singulären und versprengten Elemente der Frage so lange in verschiedene Anordnungen gebracht werden, bis sie zur Figur zusammenschießen, aus der die Lösung hervorspringt, während die Frage verschwindet –, so hat Philosophie ihre Elemente [...] so lange in wechselnde Konstellationen [...] zu bringen, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während zugleich die Frage verschwindet.<sup>12</sup>

Diese durchaus räumlich zu denkende Metapher der *Konstellat[i]on*, welche das zu erkennende Objekt in beständig enger werdenden Bahnen zu umkreisen scheint, zieht sich als eines der grundlegenden Theoreme Adornos durch sein gesamtes Œuvre, bis es in den Spätschriften – insbesondere der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* – seine volle methodische und inhaltliche Entfaltung erfährt:

Als Konstellation umkreist der theoretische Gedanke den Begriff, den er öffnen möchte, hoffend, daß er aufspringe etwa wie die Schlösser wohlverwahrter Kassenschränke: nicht nur durch einen Einzelschlüssel oder eine Einzelnummer sondern eine Nummernkombination.<sup>13</sup>

11 Vgl. Albrecht Wellmer, Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: Albrecht Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt am Main 1985 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 532), S. 9–47, hier S. 44. Wellmers Vorschlag zielt letztlich darauf, „Adornos dialektisch erstarrte Kategorien [...] in Bewegung zu bringen“, davon ausgehend, „daß sich diese Bruchstücke von Adornos Ästhetik sehr wohl wieder zu einem Ganzen verbinden ließen, wobei freilich der lineare, eindimensionale Verweisungszusammenhang [...] in eine komplexere, gleichsam mehrdimensionale Konstellation von Kategorien verwandelt werden müßte“ [Wellmer, Wahrheit, Schein, Versöhnung, S. 26].

12 Theodor W. Adorno, Die Aktualität der Philosophie, in: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 1: Philosophische Frühschriften. Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 325–344, S. 335.

13 Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, in: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiede-

Nicht zuletzt hieran wird deutlich, dass Adornos Texte gegen jegliches atomisierendes Exzerpieren sich verwehren; bloßes Paraphrasieren der kritisch zugespitzten Formulierungen – also das Operieren mit einem „Einzelschlüssel“ oder einer „Einzelnnummer“ – steht dem stets dialektisch konzipierten, umkreisend-parataktischen Argumentationsgang Adornos völlig inadäquat gegenüber.

Insbesondere bei der Auseinandersetzung mit dem Komponieren Weberns tritt nun erschwerend noch hinzu, dass sich – wie bereits angedeutet – Adornos Sicht nicht auf einen kohärenten theoretischen Ort festlegen lässt. Ich vermute, dass dies in mindestens zwei Tendenzen seine Begründung findet. So scheint die ambivalente Bewertung des Œuvres Weberns prima facie in einer Teilung in unterschiedliche kompositorische Phasen theoretisch verankert zu sein: Auf eine „entwicklungslos einsetzende“<sup>14</sup> Frühphase folge, so Adorno, eine zweite Periode, welche insbesondere die instrumentalen Opera 5–11 umfasse und von einer „äußersten Kontraktion zu Kurzformen“<sup>15</sup> geprägt sei. Eine dritte Phase sei gekennzeichnet von einem kontinuierlich sich herauskristallisierenden, bruchlosen Übergang zur Verwendung der Zwölftontechnik, dessen Ergebnis schließlich das *Streichtrio* op. 20 als dodekaphones Meisterwerk darstelle.<sup>16</sup> Das sich daran anschließende Spätwerk, das in der *Symphonie* op. 21 seinen Anfang finde, charakterisiere eine gewisse „Fetischisierung“ der Reihentechnik, in welchem eine Erstarrung der dialektisch konzipierten Entwicklung des musikalischen Materials eintrete; erst in den *Variationen für Orchester* op. 30 und der *II. Kantate* op. 31 zeige sich eine Öffnung in eine neue Richtung.<sup>17</sup> Diese jedoch wird durch den

---

mann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 6: Negative Dialektik · Jargon der Eigentlichkeit. Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 7–412, hier S. 166.

14 „Entwicklungslos setzt Webern ein, mit der *Passacaglia* op. 1, einem Meisterstück vollster Authentizität, in äußerstem Gegensatz zu seinem Freund Berg, dem es viel schwerer fiel als dem vergrübelten Asketen, und der alles Mögliche hinter sich bringen mußte, ehe er frei über die Mittel und über sich selber verfügte.“ [Adorno, Anton von Webern, S. 114] Diese Feststellung einer Entwicklungslosigkeit ist nach dem heutigen Kenntnisstand sicherlich überzogen und aus rein philologischer Perspektive schlechterdings nicht mehr haltbar.

15 Adorno, Anton von Webern, S. 115 f.

16 „Das Streichtrio op. 20, eine der Zwölftonarbeiten jener Jahre, ist die erste Instrumentalkomposition Weberns seit den Cellostücken: wohl die Höhe seines Werkes überhaupt. Es realisiert vollends seine Idee. Die ganze Flexibilität, der ganze Gestaltenreichtum, die ganze Ausdrucksfülle der früheren Werke werden nun erstmals, in zwei knappen Sätzen, darunter einer strikten Sonatenform, in die extensive Zeit gebracht. Das Trio ist konstruiert bis in die letzte Note und hat doch nichts Konstruiertes: die Gewalt des formenden Geistes und die Gewaltlosigkeit eines Ohrs, das, indem es komponiert, der eigenen Komposition passiv bloß nachhört, gehen ineinander über zur Identität. Unstillbares Mißtrauen gegen Gestaltung als verfügbenden Eingriff des Subjekts in sein Material dürfte die Verhaltensweise von Webern definieren, in der er der Versöhnung näher war als Schönberg.“ [Adorno, Anton von Webern, S. 120.]

17 „Ganz zuletzt, in den Orchestervariationen op. 30 und in der Zweiten Kantate, empfand er offenbar auf neue das Bedürfnis nach Erweiterung.“ [Adorno, Anton von Webern, S. 123.]

Tod Weberns in den Bereich des Utopischen verbannt. Adorno teilt die Phasen in Weberns Schaffen also signifikant anders ein als Interpretieren, die mit dem Verlassen der Tonalität um 1908/09 und der Übernahme der Zwölftontechnik ab 1923/24 lediglich zwei Zäsuren oder zumindest kompositionstechnische Wandlungen annehmen. Diese Einteilung Adornos ist nun jedoch keineswegs beliebig, sondern gehorcht einer theoretischen Absicht, da nur auf dieser Basis eine Bruchlosigkeit des Überganges zur Verwendung der Zwölftontechnik bei Webern – in Gegensatz etwa zu dem quasi abrupten Vollzug der kompositionstechnischen Innovation Schönbergs – betont werden kann. Somit fungiert bereits die Einteilung der kompositorischen Phasen im Œuvre Weberns als eine der entscheidenden theoretischen Prämissen des Theorems einer geschichtlichen Notwendigkeit der Zwölftontechnik, welche bei Adorno trotz aller kompositionstechnischen und kompositionsästhetischen Kritik stets außer Frage gestellt bleibt.<sup>18</sup>

Hinzu tritt nun jedoch eine zweite Tendenz, welcher sich unsere Überlegungen nicht minder zu stellen haben. Bereits mit seiner Antrittsvorlesung erscheint Adorno als gleichsam „fertiger“ Theoretiker auf der Bühne philosophischen Disputierens, dergestalt, dass die wichtigsten Konstanten seines Denkens sich in nuce schon in den frühesten seiner Schriften wiederfinden lassen und in dieser Weise unmittelbar für eine grundlegende Kontinuität seines Denkens verantwortlich zu machen sind. Der Einwand, dies stelle nur eine retrospektive Konstruktion einer um Kontinuität und Homogenität bemühten Philosophiegeschichtsschreibung dar, verfängt meines Erachtens in diesem Zusammenhang nicht, wenn man, wie an dem zentralen Begriff der *Konstellations* bereits angedeutet, den engen theoretischen Konnex chronologisch weit auseinander liegender Texte beachtet. Dies bedeutet jedoch nicht, dass auch gleichzeitig die grundlegenden Veränderungen zu vernachlässigen seien, die das Verhältnis der einzelnen ästhetischen Schriften zueinander auszeichnen. Diese Modifikationen finden ihre Begründung und Motivation nicht zuletzt in dem zentralen Methodologem Adornos, demzufolge „[n]icht über Konkretes [...] zu philosophieren [sei], vielmehr aus ihm heraus“<sup>19</sup>, wodurch die theoretische Re-Aktion auf die faktische Entwicklung der Kunst notwendige Voraussetzung jedweder ästhetischen Theorie darstellt, was beispielsweise anhand derjenigen Spuren zu zeigen wäre, welche die neuesten Entwicklungen der Kunst in der *Ästhetischen Theorie* im direkten Vergleich mit der *Philosophie der neuen Musik* hinterlassen haben.<sup>20</sup> Aus dem Widerstreit zwi-

18 Vgl. etwa: „Die Regeln [der Zwölftontechnik; *Anm. d. Verf.*] sind nicht willkürlich ausgedacht. Sie sind Konfigurationen des geschichtlichen Zwanges im Material.“ [Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 65.]

19 Adorno, *Negative Dialektik*, S. 43.

20 Signifikant treten theoretische Modifikationen naturgemäß in Bezug auf Erfahrungen im Umgang mit der Musik der Fünfziger- und Sechzigerjahre in den Blickkreis, wenn man so will, anhand der theoreti-

schen Kontinuität und steter Reaktion schöpft Adornos ästhetische Theorie seine meines Erachtens ungebrochene Aktualität und Brisanz, da die Möglichkeit und Notwendigkeit einer stets aktualisierenden Weiterentwicklung in ihr nicht nur angelegt ist, sondern konstitutives Element ihrer selbst darstellt.

Diese Tendenzen begrenzen nun gewissermaßen das theoretische Feld, in welchem sich die Webern-Interpretation Adornos notwendigerweise bewegt. Nicht zuletzt hierin findet die Überlegung, den aporetischen Paradoxa besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, eine argumentative Unterstützung, wenn man die rein monokausale Rückbeziehung entweder auf kompositorische Entwicklungen und Wandlungen im Œuvre Weberns oder auf theoretische Entwicklungen und Modifikationen innerhalb des ästhetischen Denkens Adornos als unzureichend und den Sachverhalt simplifizierend zurückweist.

Im Folgenden soll es nun nicht um ein neuerliches Skizzieren bekannter Webern-Bilder gehen, sondern vielmehr eine zuspitzende Annäherung an die Frage unternommen werden, worin die Widersprüche, die sich an ihren Schnittstellen und Übergängen ergeben, theoretisch verankert sein könnten. Demzufolge gilt es, in gebotener Kürze diejenigen Theorieartikel der Webern-Interpretation Adornos, die dem sogenannten traditionalistischen Webern-Bild nahezustehen scheinen, mit grundlegenden geschichtsphilosophischen Voraussetzungen des sogenannten dialektischen zu verknüpfen, um anschließend dieses mit dem sogenannten avantgardistischen Webern-Bild zu konfrontieren, welches seinerseits wiederum gewissermaßen die Kehrseite des dialektischen darstellt. Abschließend sei anhand der aus einer Kritik am Darmstädter Serialismus heraus entwickelten Utopie einer *musique informelle* der Versuch unternommen, die musikästhetische Kontrastfolie, auf welcher die gleichsam systematische Notwendigkeit der Widersprüche sichtbar werden könnte, einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

### „TRADITION UND INNOVATION“

Als unmittelbar einem traditionalistischen Webern-Bild korrespondierend müssen vor allem die im *Getreuen Korrepetitor* vorgelegten Interpretationsanalysen zu den Liedern op. 3 und op. 12, zu den *Vier Stücken für Geige und Klavier* op. 7 und den *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 gelten.<sup>21</sup> Dies scheint nicht zuletzt in den von Adorno

---

schen Reflexion des Aufstieges und Falles der Stadt Darmstadt als symbolischem Ort kompositionstechnischer Innovation.

21 Vgl. Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*. Lehrschriften zur musikalischen Praxis, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan



zugrunde gelegten musikanalytischen Kategorien, die „im Bereich motivisch-thematischen Denkens“ „wurzeln“<sup>22</sup>, seine Begründung zu finden. Obwohl diese Analysen bewusst traditionell gehalten sind,<sup>23</sup> weisen sie dennoch keineswegs ausschließlich auf ein traditionalistisches Webern-Bild hin; vielmehr zeigt sich an ihnen in aller Deutlichkeit, in welcher Weise das spezifische Konzept einer ästhetischen Moderne in der dialektischen Verknüpfung von Tradition und Innovation bei Adorno stets gedacht wird. Sich aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* herleitend, erweist sich hierbei der Modus der bestimmten Negation als der normativ zugrunde gelegte Innovationsmechanismus. Hierbei ist das Kritisierte in der Kritik *aufgehoben* – in der dreifachen Hegel'schen Bedeutung des Wortes. Das Neue bedarf diesem zufolge des Alten, ohne welches es sich erst gar nicht als Neues erweisen kann; Innovation ist ohne den Bezug auf Tradition nicht zu denken. Diese kategoriale Bestimmung des Neuen ist insofern direkt kompatibel mit dem Musik-Geschichtsbewusstsein der Wiener Schule, als auch hier das Neue in der Vermittlung mit der vorangegangenen Musikgeschichte gedacht wird und erst durch diese seine Legitimation erhält.<sup>24</sup> Somit ist bereits innerhalb von Adornos Moderne-Konzept eine grundlegende Ambivalenz angelegt, die sich in der vielbeschworenen Dialektik von Tradition und Innovation manifestiert und für das gesamte musikästhetische Denken Adornos bestimmend ist. Einige der charakteristischen Paradoxa der Webern-Interpretation Adornos finden eben hier ihre theoretische Spiegelung.

#### ERSTARRTE DIALEKTIK

Bekanntlich widmet Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* lange Passagen dem Nachweis der geschichtlichen Notwendigkeit der Zwölftontechnik; nicht minder lange Passagen finden sich jedoch hier und an anderer Stelle, die über die ästhetische Problematik wie über die musikimmanente Unzulänglichkeit eben dieser „Methode“

---

Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 15: Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, Komposition für den Film · Theodor W. Adorno, Der Getreue Korrepetitor. Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 157–402, Kapitel „Anton Webern: Lieder op. 3 und op. 12“, S. 251–276, „Anton Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9“, S. 277–301, und „Anton Webern: Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7“, S. 302–312.

22 Adorno, Der getreue Korrepetitor, S. 161.

23 „Insofern sind die Analysen traditionell, nach dem Maß der Wiener Schule, von freier Atonalität und Zwölftontechnik, die, wie man weiß, ineinander übergehen. Die Beschränkung gehorcht einer Absicht. Gerade bei der bis vor kurzem als Zerstörer der Tradition gescholtenen Musik des Schönbergkreises bedarf es der Tradition;“ [Adorno, Der getreue Korrepetitor, S. 161].

24 Dies zeigt sich signifikant auch in den Vorträgen Weberns. Vgl. Anton Webern, Der Weg zur neuen Musik, hg. von Willi Reich. Wien 1960.



handeln. Die geschichtliche Notwendigkeit der Zwölftontechnik ergibt sich aus systemimmanenten Gründen des geschichtsphilosophisch fundierten Moderne-Konzepts Adornos, das hinsichtlich der Kategorie des notwendigen Material-Fortschrittes direkt auf die Geschichtsphilosophie Hegels Bezug nimmt.<sup>25</sup> In der Beobachtung der aktuellen musikhistorischen Entwicklungen kommt Adorno jedoch ebenso wenig umhin, die äußerst prekären kompositionstechnischen Folgen konstatieren zu müssen, welche die Erstarrung der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu einer kompositorischen Methode hinsichtlich der inneren Stimmigkeit des musikalischen Kunstwerks nicht minder konsequent mit sich bringt. Dieser Widerstreit zwischen dem Geschichtsphilosophen Adorno und dem Musikästhetiker Adorno muss umso verstörender erscheinen, als in dem Festhalten an Hegels Fortschrittskonzept in unserem postmodernen, sozusagen „fortschritts-losen“ Diskurs der Widerspruch zu Adornos eigener, fundamentaler Fortschrittskritik in der *Dialektik der Aufklärung* umso deutlicher erscheinen muss. Sobald man nun die Rationalisierungs-

25 Diese Anknüpfung zieht sich durch sämtliche musikästhetischen Texte Adornos, findet ihre konkreteste Ausformung in der *Philosophie der neuen Musik* und wird in der *Ästhetischen Theorie* – wenn auch modifiziert – noch einmal theoretisch bekräftigt. So greift Adorno in dieser hinsichtlich der Kategorie eines notwendigen Materialfortschrittes direkt auf die geschichtsphilosophische Konzeption Hegels zurück: „Schließlich ist Fortschritt doch nicht nur einer von Materialbeherrschung und Vergeistigung sondern einer des Geistes im Hegelschen Sinn des Bewußtseins seiner Freiheit.“ [Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 316] Dieses Diktum wäre direkt zu kontrastieren mit der Kern-These der Hegel'schen Geschichtsphilosophie, dass „[d]ie Weltgeschichte [...] der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit [sei] – ein Fortschritt, den wir in seiner Notwendigkeit zu erkennen haben“ [Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 12: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main 1970, S. 32]. Dieser direkte Rückgriff Adornos mag wohl das derzeit Verstörendste an seiner ästhetischen Theorie sein, insbesondere, da nicht zuletzt die aktuellen Debatten kritischer Geschichtsphilosophie zu einer nahezu vollständigen Verabschiedung des Hegel'schen Systems geführt haben und die *Dialektik der Aufklärung* selbst einen prominenten Fixpunkt in der Reihe der Kritik an Hegels geschichtsphilosophischem Projekt darstellt. Die sich hier aufzeigende immanente Ambivalenz im philosophischen Denken Adornos ist aus diesem Grund nur schwer nachzuvollziehen. Allenfalls ließe sich diese, davon ausgehend, dass Adorno in der *Negativen Dialektik* klarstellt, dass Fortschritt keineswegs notwendigerweise Fortschritt zu einem Besseren heißen müsse und an diesem Punkt somit eine nähere Differenzierung der Kategorie des Fortschritts zu beobachten wäre – „Keine Universalgeschichte führt vom Wilden zur Humanität, sehr wohl eine von der Steinschleuder zur Megabombe. Sie endet in der totalen Drohung der organisierten Menschheit gegen die organisierte Menschheit, im Inbegriff von Diskontinuität. Hegel wird dadurch zum Entsetzen verifiziert und auf den Kopf gestellt.“ [Adorno, *Negative Dialektik*, S. 314] –, einer klärenden Deutung unterziehen, was freilich die Brisanz im Bereich der Ästhetik nur bedingt zu relativieren vermag. Ungeachtet dieser Problematik bleibt zu konstatieren, dass der Bewegungstendenz des musikalischen Materials hinsichtlich ihres geschichtlichen Zwanges eine sich von Hegel herleitende immanente Notwendigkeit eignet, die in strenger Konsequenz hieraus zu einem quasi außerästhetischen Kriterium ästhetischer Wertung zu transformieren wäre.

tendenzen des musikalischen Materials konsequent zu Ende denkt, zeichnet sich die Zwölftontechnik darüber hinaus nicht nur durch musikimmanente, quasi technische Imponderabilien aus, sondern die innere Bewegung des Materials verwickelt – ihrerseits absolut gesetzt – auch die Instanz des Komponisten im Hinblick auf das Material in einen grundlegenden Widerspruch. Zu konstatieren ist in diesem Zusammenhang, dass der Adorno'schen Vorstellung einer Versöhnung der Subjekt-Objekt-Dialektik, welche in dem Idealbild des „dialektischen Komponisten“ ihre Verankerung findet,<sup>26</sup> die faktischen musikhistorischen Entwicklungen des musikalischen Materials auf das Entschiedenste zuwiderlaufen. Nach diesem Idealbild sind Subjekt und Objekt nicht als entgegengesetzte, fixierte Pole zu denken, sondern beide konstituieren sich nur im Verhältnis zueinander; das kompositorische Subjekt bedarf des Materials, und das Material bedarf der Vermittlung durch das kompositorische Subjekt.<sup>27</sup> Nun ist jedoch bereits innerhalb der Zwölftontechnik die „Ausmerzung“ des Subjekts und mithin aller musiksprachlichen Rudimente als einer der Träger subjektiven Ausdrucks gewissermaßen angelegt, wodurch das dialektische Verhältnis aus dem Gleichgewicht zu geraten droht. Zu denken wäre hierbei beispielsweise an die totale Ausweitung des Durchführungsprinzips und die damit einhergehende Verlagerung der kompositorischen Arbeit in den Bereich der bloßen Prädisposition des Materials; Adorno folgend ließe sich sagen, dass damit einer der Kernbereiche des musikalischen Handwerks außerhalb der eigentlichen Komposition angesiedelt wird. Auf Basis dieser Überle-

26 Dieses Idealbild des „dialektischen Komponisten“ skizzierte Adorno bereits in seinem Beitrag zu der Festschrift zum 60. Geburtstag von Arnold Schönberg. In der Darstellung der Dialektik von Notwendigkeit und Freiheit, die die Arbeit des kompositorischen Subjektes mit dem ihm gegenüberstehenden Material charakterisiert, exemplifiziert Adorno in der Beschreibung des Komponierens Schönbergs eine ideale Verhaltensweise des Komponisten, die sich einer vermittelnden Aufhebung der entzweierenden Subjekt-Objekt-Dialektik anzunähern vermag: „Was vielmehr Schönberg in Wahrheit charakterisiert; was als Ursprung seiner Stilgeschichte wie seiner Techniken verstanden werden muß; woraus allein vielleicht ernsthafte Einsicht geraten kann, ist eine prinzipielle und geschichtlich höchst exemplarische Veränderung der Verhaltensweise des Komponisten zu seinem Material. Er gebärdet sich nicht mehr als dessen Schöpfer und gehorcht ebensowenig dessen vorgegebener Regel. ‚Höchste Strenge ist zugleich höchste Freiheit‘ – der Satz Georges [...] gewinnt als Inschrift seiner Werke einen Sinn [...].“ [Theodor W. Adorno, *Der dialektische Komponist*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 17: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux · Impromptus*. Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 198–203, hier S. 200.]

27 „Subjekt und Objekt – kompositorische Intention und kompositorisches Material – bedeuten da nicht zwei starre und auseinanderfallende Weisen von Sein, zwischen denen auszugleichen wäre. Sondern sie erzeugen sich wechseltätig, so wie sie selber erzeugt sind: geschichtlich. Der Autor naht dem Werk wie Oedipus der Sphinx, als einer, der Rätsel zu lösen hat. [...] Aber die produktive Gewalt dieser Antworten offenbart sich daran, daß in ihrem Licht die Frage selber zerfällt und verschwindet. Die enträtselte Sphinx stürzt in den Abgrund des Gewesenen.“ [Adorno, *Der dialektische Komponist*, S. 201.]

gungen kann die bereits angesprochene Ambivalenz in der Bewertung der Stellung des Komponisten in Hinblick auf Webern deutlich werden.

Die Darmstadt-Kritik Adornos, in welcher die Fäden dieser aporetischen Widersprüche zusammenlaufen, manifestiert sich nun in drei Tendenzen: erstens dem Vorwurf der abstrakten Negation, die jungen Komponisten vollzögen ihre Innovation nicht auf der Basis des konkret musikalisch Gegebenen und stünden dementsprechend in einem geschichtslosen Raum, zweitens dem Vorwurf der virtuellen Auslöschung des Subjekts und drittens dem Konstatieren der musikimmanenten Aporien dodekaphonen, seriellen und in weiterer Folge auch aleatorischen Komponierens. Die beiden letztgenannten Kritikpunkte finden sich in Ansätzen auch in der Webern-Interpretation Adornos, der erstgenannte hingegen ist allenfalls latent in dem Vorwurf der Fetischisierung der Reihe als Verselbstständigung eines Kompositionsprinzips und damit quasi als eine absolute Loslösung von der Tradition vorhanden.

#### MUSIQUE INFORMELLE

Adornos Kranichsteiner Vorlesung *Vers une musique informelle* aus dem Jahre 1961 enthält – sich auf die bereits in früheren Texten entwickelte Kritik der Zwölftontechnik stützend – eine markante musik- und kompositionsästhetische Utopie.<sup>28</sup> Nicht soll es hier darum gehen, der Frage nachzuspüren, wie das von Adorno antezipierte Idealbild einer „Musik, die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert“<sup>29</sup>, konkret aussehen oder sich in konkreten musikalischen Kunstwerken wiederfinden lassen könnte; vielmehr sei in unserem Zusammenhang die gleichsam strategische Stellung von besonderem Interesse, die die Kompositionen Weberns innerhalb dieses utopischen Konzepts innehaben. So intendiert Adorno mit dem Hinweis, dass die „Perspektive auf solche informelle Musik [...] schon einmal offen“<sup>30</sup> gewesen sei, eine Verklammerung der kompositorischen Situation von 1960 mit derjenigen um 1910. Neben Schönbergs *Drei Klavierstücken* op. 11 und der *Erwartung* op. 17<sup>31</sup> fungieren hierbei Weberns *Opera 7–11*<sup>32</sup> als gleichsam „reale Idealbilder“.

28 „Die informelle Musik ist ein wenig wie der ewige Frieden Kants, den dieser als reale, konkrete Möglichkeit dachte, die verwirklicht werden kann, und doch auch wiederum als Idee.“ [Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 540.]

29 Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 496.

30 Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 497.

31 Vgl. Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 497 f., S. 501, S. 510 etc.

32 Vgl. Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 496 f., S. 505 f., S. 515 etc.

Dieser Rückgriff musste nicht nur für die unmittelbaren Adressaten in Darmstadt<sup>33</sup> befremdlich wirken, sondern ist auch aus unserer historischen Distanz zumindest erklärungsbedürftig, da er in krassem Widerspruch zu Adornos Fortschrittskonzept zu stehen scheint.

Auszuschließen – und von Adorno in strenger Konsequenz seiner geschichtsphilosophisch fundierten Überlegungen zu einem Fortschritt in der Kunst auch ausgeschlossen – ist hierbei a priori die Möglichkeit einer bloßen „Reprise“<sup>34</sup> des Stils von 1910, da eine analogisierende Restitution ihrerseits eine abstrakte Negation des mittlerweile von Serialismus und Aleatorik erreichten avanciertesten Standes des Materials darstellen würde.<sup>35</sup> Auch wenn es zunächst nahezuliegen scheint, ist genau aus diesem Grund die Utopie der *musique informelle* keineswegs mit einem traditionalistischen Webern-Bild gleichzusetzen; die vorangehend erwähnten, traditionell konzipierten Interpretationsanalysen Adornos geben also in Bezug auf das Programm der *musique informelle* allenfalls über kompositionstechnische Details Aufschluss, nicht jedoch hinsichtlich grundlegender musikästhetischer Überlegungen.

Im Zentrum der kritischen Überlegungen Adornos sind nun zwei musikalische Phänomene zu verorten, die – gleichsam als Ergebnisse der kompositionstechnischen Rationalisierungstendenzen – direkt auf die um 1960 aktuelle kompositorische Problemstellung verweisen: die Verräumlichung der musikalischen Zeit und die Destruktion der musikalischen Logik als Nivellierung aller musiksprachlicher Zusammenhänge.<sup>36</sup> Der theoretischen Verankerung dieser beiden Phänomene sei im Folgenden anhand eines kurzen Exkurses nachgegangen, da erst auf dieser Basis die volle Tragweite der Überlegungen Adornos erkennbar werden kann.

33 Der Text wurde in zwei Sitzungen am 4. und 5. September 1961 auf der Marienhöhe vorgetragen, von der Anwesenheit von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Bruno Maderna ist auszugehen; Olivier Messiaen hielt in diesem Jahr in Darmstadt die Hauptvorlesung. Martin Zenck weist auf die „Verwirrung“ der anwesenden Komponisten hin, die mit den Ausführungen Adornos „keine präzise Formvorstellung verbinden“ konnten [vgl. Martin Zenck, Auswirkungen einer „musique informelle“ auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung, in: international review of the aesthetics and sociology of music 10/2 (1979), S. 137–165, hier S. 139].

34 „Der Idee unrevidierter, konzessionsloser Freiheit hätte eine *musique informelle* aufs neue sich zu stellen. Aber nicht als Reprise des Stils von 1910. Man kann nicht unverdrossen so weiter komponieren wie die kühnsten Werke jener Epoche, Schönbergs produktivster.“ [Adorno, Vers une musique informelle, S. 498.]

35 „Nur ist der Fortschritt der Materialbeherrschung nicht rückgängig zu machen, selbst wenn das Resultat, das Komponierte, nicht fortschritt: das ist eine der Paradoxien der Geschichtsphilosophie von Kunst. Kein Bewußtsein kann naiver sich äußern, als es ist. Der Versuch um der vermeintlich oder wirklich höheren Qualität des minder Fortgeschrittenen willen ins ehemals Substantielle sich zu verbeißen, als hätte man nichts dazu gelernt, hätte keine Chance.“ [Adorno, Vers une musique informelle, S. 499.]

36 Diesen Fragen bin ich mittlerweile in meiner Dissertation näher nachgegangen. Vgl. Nikolaus Urbanek, „Philosophie der Musik“. Zu Adornos Beethoven-Fragmenten. Phil. Diss., Univ. Wien, 2008.

Das Theorem einer Sprachähnlichkeit der Musik nimmt in der musikästhetischen Theorie Adornos eine eminent wichtige Stellung ein, indem gerade die dialektische Anbindung an die begriffliche Sprache einen Schlüssel zu liefern scheint, den Verweisungszusammenhang einer Wahrheit des Kunstwerks<sup>37</sup> einerseits und einer Möglichkeit einer begriffslosen Erkenntnis durch die Kunst andererseits zu erschließen. Insbesondere in seinem *Fragment über Musik und Sprache* und in seiner Fragment gebliebenen *Philosophie der Musik*<sup>38</sup> – einer großangelegten Schrift über Beethoven – deklariert Adorno seine Vorstellung einer Sprachähnlichkeit der Musik, welche allen musikästhetischen Schriften zugrunde liegt und somit als irreduzible theoretische Folie stets mitzudenken bleibt. Die *Philosophie der neuen Musik* steht in diesem Zusammenhang gewissermaßen im Verhältnis der bestimmten Negation zu Adornos projektierte Schrift über Beethoven, die als eine Theorie der tonalen Musik der *Philosophie der neuen Musik* als einer Theorie der atonalen Musik gegenüberzustellen und in gewisser Hinsicht als deren antagonistischer Dialogpartner zu verstehen wäre.

Die Sprachähnlichkeit der (tonal gebundenen) Musik basiert nun letztlich auf der sowohl zurück- als auch vorausweisenden Funktion jeder musikalischen „Einzelzelle“, womit jede dieser Zellen über ihre materialen Gegebenheiten (Tonhöhe, Tondauer, Tonqualität usw.) hinzu auch durch eine spezifische, gleichsam syntaktische Funktion innerhalb des musikalischen Gefüges determiniert ist;<sup>39</sup> in eben dieser zeitgebunde-

37 Dass Adorno in Anknüpfung an die idealistische Philosophie unbedingt an der Kategorie der Wahrheit der Kunst festhält, mag das der *Philosophie der neuen Musik* vorangestellte Hegel-Zitat augenfällig belegen: „Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern ... mit einer Entfaltung der Wahrheit zu thun. | Hegel, Ästhetik, III“ [Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 13].

38 So der geplante Untertitel der lange vorbereiteten Studie zu Beethoven. Vgl. auch Rolf Tiedemann, Vorrede des Herausgebers, in: Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften, Abt. 1: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 1, Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1993, S. 9–17, hier S. 15 f.

39 Gebunden ist dies jedoch an ein System, das in sich Differenzen zulässt, da die totale Gleichberechtigung aller Zellen den Umschlag in totale Indifferenz zur Folge hätte. Von diesem theoretischen Ort aus muss die von Adorno insbesondere in seinem Beethoven-Buch verfolgte Verknüpfung der musikalischen Logik mit der Tonalität, die paradigmatisch ein derart hierarchisch organisiertes System vorstellt, als konsequent erscheinen: „Was ist eigentlich Tonalität? Doch wohl ein Versuch, die Musik einer Art diskursiven Logik zu unterwerfen, einer Art Allgemeinbegrifflichkeit zu unterwerfen.“ [Adorno, Beethoven, S. 83] Somit ist der Bruch, den der sogenannte Schritt in die Atonalität vollzieht, viel weniger das Verlassen eines beliebigen musikalischen Organisationsschemas als vielmehr die totale Preisgabe eines grundlegenden musikalischen Prinzips, der musikalischen Logik. Die Annahme, die Zwölftontechnik stelle einen vollwertigen Ersatz für die Tonalität dar, ist – wie Adorno in verschiedenen Zusammenhängen konstatiert (vgl. beispielsweise Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 91, und Adorno, Beethoven, S. 83) – darüber hinaus in Hinblick auf diese Implikationen der Tonalität schlechterdings unhaltbar; wohl liefert jene ein funktionierendes, rational strukturiertes Organisationsschema, keineswegs jedoch ergibt sich hieraus allein ein Ersatz für die musiksprachliche Syntax, die ehemals sinn-gebende Basis jedweden musikalischen Zusammenhangs darstellte.

nen, musikalische Zeit herstellenden syntaktischen Funktion liegt der Ausgangspunkt einer vielleicht am besten so zu nennenden *Theorie der Sprachähnlichkeit der Musik* der Wiener Schule.<sup>40</sup> Besonderes Charakteristikum der auf einer spezifischen Sprachähnlichkeit der Musik basierenden musikalischen Logik stellt das Phänomen der Irreversibilität der musikalischen Zeit dar. Irreversibilität der musikalischen Zeit ist naturgemäß eine Selbstverständlichkeit, so selbstverständlich, wie die Musik Zeitkunst genannt werden kann;<sup>41</sup> sie ist – bezogen auf die „Invarianten“<sup>42</sup> der transzendentalen Apriori von Raum und Zeit – Bedingung der Möglichkeit von Musik schlechthin. Musik ist „in der Zeit“<sup>43</sup>. Dennoch hat die Musik an der gleichsam physikalischen Zeit lediglich ihre notwendige, nicht jedoch ihre hinreichende Bedingung.<sup>44</sup> An diesem Punkt setzen Adornos Überlegungen hinsichtlich seines letzten Endes emphatisch geprägten Begriffes der musikalischen Zeit an, nunmehr davon ausgehend, dass ihre spezifische Irreversibilität ein genuin musikalisches Phänomen darstellt, welches der Musik in besonderem Maße eignet und sie von anderen Formen der Kunst maßgeblich unterscheidet.<sup>45</sup> Erst diese Irreversibilität bedingt letztlich die Möglichkeit musikalischer Entwicklung;<sup>46</sup> musikästhetische Begriffe, wie sie insbesondere im Diskurs der Wiener Schule grundlegend erscheinen – beispielsweise die Kategorien der Entwicklung, der entwickelnden Variation und letztlich auch des musikalischen Zusammenhangs –, erfahren eben hier ihre theoretische Spiegelung.<sup>47</sup>

40 Vgl. insbesondere Theodor W. Adorno, Fragment über Musik und Sprache, in: Adorno, Gesammelte Schriften 16, S. 251–256; Webern, Der Weg zur neuen Musik; Arnold Schoenberg, Fundamentals of Musical Composition, hg. von Gerald Strang und Leonard Stein. London 1967.

41 Vgl. Theodor W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, in: Adorno, Gesammelte Schriften 16, S. 628–642, hier S. 628.

42 Vgl. beispielsweise in Bezug auf Stockhausens *Zeitmaße* Adorno, Ästhetische Theorie, S. 238 f.

43 Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, S. 628.

44 Vgl. hierzu Klaus E. Kaehler, Aspekte des Zeitproblems in der Musikphilosophie Theodor W. Adornos, in: Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main 1998 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1378), S. 37–51, besonders S. 37.

45 „Als spezifisch musikalische Form bringt sie von sich aus mit, was wiederum isoliert betrachtet wie ein abstraktes Apriori mißverstanden werden kann, nämlich die Sukzession und die zugehörige Irreversibilität. Es geht bei Adorno bei dieser Grundbestimmung der Musik immer wieder darum, sie als immanente Grundbestimmung des Gesamtphänomens auszuweisen, sie also einerseits nicht aus einer übergeordneten Philosophie, sei es als Ontologie oder Metaphysik, sei es als Transzendentalphilosophie, auf Musik bloß anzuwenden, das hieße, diese nur darunter zu subsumieren, aber andererseits die Sukzession doch durchaus als für allen musikalischen Inhalt notwendige Formbestimmung festzuhalten.“ [Kaehler, Aspekte des Zeitproblems, S. 38 f.]

46 Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere Adorno, Beethoven, S. 106 f.

47 Verviesen sei in diesem Zusammenhang auf die konkrete Thematisierung der Irreversibilität der musikalischen Zeit insbesondere in Adornos um die Problematik der Reprise bei Beethoven kreisenden Denkbewegungen, da die Nicht-Identität des identisch Wiederkehrenden auf ein exponiertes kompositorisches Problem verweise, welchem sich Beethoven in der Interpretation Adornos in paradigmatischer Weise



Unmittelbarer musikästhetischer Anlass für die verblüffend scharfe Kritik Adornos an den „Darmstädter Serialisten“ war wohl eben diese Beobachtung einer Destruktion der musikalischen Syntax und einer Verräumlichung der musikalischen Zeit unter bewusster Nichtbeachtung der Irreversibilität des musikalischen Zeitverlaufes.<sup>48</sup> Dass Adorno nie von der – freilich in steter theoretischer Reaktion zu modifizierenden – Kategorie der Sprachähnlichkeit der Musik abgegangen ist, lässt sich augenfällig an der oft zitierten Anekdote zeigen, derzufolge Adorno in Darmstadt in einer seriell organisierten Partitur auf die Suche nach Vorder- und Nachsatz sich begab und von Stockhausen unbarmherzig auf die grundlegende Sinnlosigkeit dieser Suche hingewiesen wurde.<sup>49</sup>

Anhand der zahlreichen kompositionstheoretischen Überlegungen der Darmstädter Komponisten lässt sich deutlich zeigen, dass die intendierte Auflösung<sup>50</sup> tonsprach-

---

gestellt habe: „Latent ist die Reprise bereits bei Beethoven problematisch. [...] Die Reprise Beethovens bedarf innerhalb der freigesetzten, im strengsten Sinn thematischen Zeit immer erst ihrer Legitimation. Der Eintritt des Gleichen muß seinerseits von ihrem Gegenteil, der Dynamik, motiviert werden.“ [Theodor W. Adorno, Form in der neuen Musik, in: Adorno, Gesammelte Schriften 16, S. 607–627, hier S. 612] Vgl. insbesondere die musikontologische Deutung der Reprise Beethovens in direktem Konnex zur Philosophie Hegels in Adorno, Beethoven, S. 31–54, und die eher musiktheoretisch motivierten Ausführungen in Adorno, Beethoven, S. 97–121.

48 „Zugrunde liegt eine statische Vorstellung von der Musik: die genauen Entsprechungen und Äquivalenzen, welche die totale Rationalisierung anbefiehlt, basieren allesamt auf der Voraussetzung, daß das wiederkehrende Gleiche in der Musik auch tatsächlich gleich sei, etwa wie in einer schematischen räumlichen Darstellung. Das fixierte Notenbild wird mit dem Geschehen verwechselt, das es bedeutet. Aber solange Musik überhaupt in der Zeit verläuft, ist sie dynamisch derart, daß das Identische durch den Verlauf zum Nichtidentischen wird, so wie umgekehrt Nichtidentisches, etwa eine verkürzte Reprise, zum Identischen werden kann. Was man an der traditionellen großen Musik Architektur nennt, beruht eben darauf, nicht auf bloß geometrischen Symmetrieverhältnissen.“ [Theodor W. Adorno, Das Altern der Neuen Musik, in: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 14: Dissonanzen · Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), S. 143–167, hier S. 151 f.]

49 Vgl. beispielsweise Michael Kurtz, Stockhausen. Eine Biographie. Kassel, Basel 1988, S. 59 f. Auch wenn Adorno später – in *Vers une musique informelle* – selbstkritisch auf diese Begebenheit Bezug nimmt, weisen die weiteren Zeilen dort auf das theoretische Festhalten an Musiksprachlichem – im weitesten Sinne – hin: „Wohl aber bedarf es zur Artikulation stets musiksprachlicher, sei's auch ganz abgewandelter Kategorien überhaupt, wenn man sich nicht mit einem Tonhaufen begnügt. Nicht sind die alten zu restaurieren, aber ihre Äquivalente nach dem Maß des neuen Materials auszubilden, um durchsichtig dort zu leisten, was jene Kategorien im alten einmal irrational, und darum bald unzulänglich, leisteten.“ [Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 504.]

50 „Es gibt keine allgemeingültige, trotz ihrer Varianten dennoch ein mehr oder minder kohärentes System bildende Syntax mehr, wie es in der tonalen, aufgelöst-tonalen, ja sogar noch in der mit Zwölftönenreihen komponierten Musik vorhanden war.“ [György Ligeti, in: Ernst Thomas (Hg.), Form in der Neuen Musik. Mainz (u. a.) 1966 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10), S. 23–35, hier S. 28.]

licher Beziehungen<sup>51</sup> nicht zuletzt in der analytischen Beobachtung der spezifischen Reihentechnik Weberns wurzelt. In dieser scheint sich in der Kombination quasi in sich fixierter musikalischer Monaden mit horizontalen Spiegelsymmetrien und vertikalen Umkehrungsmechanismen eine derartige Reversibilität und damit Verräumlichung der Zeit<sup>52</sup> anzukündigen, die mit einer Destruktion der musikalischen Syntax zumindest an der Oberfläche mathematisch-statistischen Analysierens einhergeht.

Auf dieser kurz skizzierten Folie könnte nun die Stellung sichtbar gemacht werden, die den Kompositionen Weberns innerhalb der Schriften Adornos zugedacht wurde. Eine musikhistorische Argumentationskette, welche Adornos Rückgriff auf die frühen Werke Weberns als bloß strategische Pointe zu erklären versucht, müsste in der Annahme, der Hinweis auf diese Werke und die Thematisierung der Fragen um Musiksprache und formale Zeitgestaltung zeichneten ein entgegengesetztes Webern-Bild, um dergestalt das serielle quasi auf dessen eigener Folie in bestimmter Negation zu kritisieren, letztlich genau an jenem theoretischen Punkt ansetzen. Auf diesem Wege wäre der systemimmanente Widerspruch eines Rückgriffes auf die musikalische Situation um 1910 als bloß rhetorische Strategie zu entlarven; eine angestrebte Kohärenz der musikästhetischen Theorie Adornos bliebe somit vermeintlich größtenteils gewahrt.

Einer musikimmanenten Argumentation könnte darüber hinaus in akribischer Analyse sicherlich der Aufweis gelingen, dass schon im Frühwerk Weberns das angesprochene musikästhetische Phänomen einer spezifischen Verräumlichung der musikalischen Zeit zu beobachten sei. Hierbei dürfte wohl außer Zweifel stehen, dass das Problem der musikalischen Zeit sich in den äußerst kurzen Stücken Weberns in einer

51 „Während Schönberg trotz grundsätzlicher Neuerfüllung der musikalischen Substanz die Hülle der inzwischen abgestorbenen Entwicklungsformen zu konservieren strebte und dadurch die Verräumlichung des Zeitablaufes beträchtlich verzögerte, konnte dieser Prozeß seit der Abschaffung aller Reste der hierarchischen Formen nicht mehr aufgehalten werden. Weberns Musik brachte die Projektion des Zeitverlaufs in jenen imaginären Raum vollständig zuwege, und zwar durch die Austauschbarkeit der zeitlichen Richtungen – provoziert von der ständig präsenten Reziprozität der Motivgestalten und ihrem Rücklauf [...] –, durch die ‚Mittelachsengruppierung, die das Zeitkontinuum als «Raum» erschließt‘ [...]“. [György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, in: *die Reihe 7* (1960): *Form – Raum*, S. 5–17, hier S. 15] Diese Argumentationsfigur zieht sich als irreduzibler Topos in nahezu identischer Form durch eine Vielzahl von Texten dieses Diskursfeldes.

52 „Es gehört allerdings zu Weberns kompositionstechnischer Eigenart, Räumliches und Zeitliches zu vertauschen und die musikalische Zeit so zu behandeln, als wäre sie ein räumliches Phänomen. [...] Die verschiedenen miteinander kombinierten Symmetrien bilden äußerst variable Systeme, deren scheinbare Unregelmäßigkeit gerade dadurch eine formbildende Funktion erhält, daß sie verdeckte, gleichsam unter der Oberfläche wirkende Regelmäßigkeiten in sich birgt.“ [György Ligeti, *Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Anton Webern II. München 1984* (Musik-Konzepte, Sonderband), S. 51–104, hier S. 104.]



exponierten Weise zu stellen scheint. So wäre etwa das an einigen Kompositionen Weberns beobachtbare Phänomen der Kontraktion der musikalischen Zeit quasi zu einem einzigen Punkt durchaus im Sinne einer Verräumlichung und damit Nivellierung der Irreversibilität der musikalischen Zeit zu interpretieren. Dass darüber hinaus auch Kategorien des musikalischen Zusammenhangs, der musikalischen Logik, der bis ins Extrem verdichteten musikalischen Syntax, der musikalischen Entwicklung usw. in gänzlich anderer Weise zu diskutieren wären, muss hierbei nicht extra betont werden. Eine derartige Erklärung könnte nun einerseits die serialistische Berufung auf den Ahnherrn Webern in ihr Recht setzen, indem auf diesem Wege das Frühwerk Weberns als Vorstufe zu seinem eigentlichen Hauptwerk – dem dodekaphonen Spätwerk – zu interpretieren wäre, ohne andererseits Adornos Hinweis auf das nicht eingelöste Potenzial der frühen atonalen Werke Weberns vollends außer Kraft setzen zu müssen. Diese kompromissorientierte Argumentation wäre in Hinblick auf die ästhetische Theorie Adornos sicherlich als kunstvoll zu bezeichnen, ob sie jedoch gleichermaßen sich als sinnvoll erweisen könnte, bedürfte meines Erachtens zunächst einer kritischen Klärung, da sie Gefahr läuft, die musikästhetische Brisanz der aporetischen Paradoxa vollends zu nivellieren.

Wenn man die changierende Haltung Adornos zu Webern hingegen in ihrer bewussten Nicht-Auflösung dieser aporetischen Paradoxa begreift, scheint sich das Spektrum der Interpretationsmöglichkeiten in andere Bereiche zu verlagern. Festzustellen war, dass die Webern-Interpretation Adornos sich in einem Kraftfeld bewegt, welches zwischen verschiedenen, einander mitunter radikal widersprechenden Positionen aufgespannt erscheint. Nicht ist es hierbei wohl Adornos Intention, die einzelnen Deutungen dadurch zu versöhnen, dass ihnen die widersprüchliche Speerspitze abgebrochen wird, um sie anschließend zu einer kohärenten, aber wohl auch indifferenten Interpretation zu amalgamieren; vielmehr ist als Adornos Beitrag zum Webern-Diskurs anzusehen, die musikästhetische Theorie in strenger Konsequenz vor die Entscheidung über diese signifikanten aporetischen Paradoxa überhaupt erst gestellt zu haben.

Genau diese eröffneten – um jene Beobachtung in Bezug auf ihre musikhistorische Relevanz exemplarisch zu konkretisieren – meines Erachtens an einem exponierten musikhistorischen Knotenpunkt die Möglichkeit, einen gangbaren kompositionsästhetischen Ausweg aus der musikalischen Sackgasse des Serialismus zu finden, die sich nicht zuletzt in einer grundlegenden Sprachlosigkeit und einem völligen Entgleiten der kompositorischen Gestaltungskraft über die musikalische Zeit manifestierten. Anhand einiger Webern gewidmeten Überlegungen von Friedrich Cerha<sup>53</sup> und György

53 Vgl. beispielsweise Friedrich Cerha, Splitter zur Webern-Interpretation, in: Friedrich Cerha, Schriften: ein Netzwerk. Wien 2001 (Komponisten unserer Zeit 28), S. 170–173.

Ligeti<sup>54</sup> beispielsweise, die mit ihren Klangflächenstücken zu Beginn der Sechzigerjahre einen wichtigen, oftmals unterschätzten Beitrag zur Überwindung der seriellen Aporien geleistet haben,<sup>55</sup> wäre zu zeigen, dass wiederum die kompositionsästhetische Mehrdeutigkeit des Webern'schen Komponierens einen unhintergehbaren theoretischen Bezugspunkt darstellte. Insbesondere hinsichtlich der Wiedergewinnung einer neuen Musiksprache, aber auch in Bezug auf die Herstellung musikalischen Zusammenhangs schlechthin boten die „realen Idealbilder“ Adornos nunmehr für Ligeti und Cerha wichtige Anknüpfungspunkte.

Dies näher darzustellen würde jedoch den Rahmen dieser Notizen notwendigerweise sprengen. Festzuhalten bleibt aus diesem Grund die These, dass in besonderem Maße die aporetischen Paradoxa in der Webern-Interpretation Adornos indirekt auf eine weitere musikhistorische Schlüsselstellung Weberns hinzuweisen scheinen, die näher zu untersuchen Aufgabe künftiger Forschungsvorhaben sein müsste.

---

54 Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang insbesondere auf die schon zitierte Rundfunksendung „Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik“, welche der Südwestfunk 1963/64 sendete. Vgl. György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenhahn. Mainz (u.a.) 2007 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung/Publication of the Paul Sacher Stiftung 10, 1), S. 326–410.

55 Vgl. hierzu Nikolaus Urbanek, *Spiegel des Neuen. Musikästhetische Untersuchungen zum Werk Friedrich Cerhas*. Bern (u. a.) 2005 (*Varia Musicologica* 4), besonders S. 47–91.